

Beatrix Kricsfalusi

DAS THEATER ALS BEDÜRFNISANSTALT

METADRAMATISCHE UND METATHEATRALISCHE SELBSTREFLEXION IN MARLENE STREERUWITZ' *NEW YORK. NEW YORK.*

Là où ça sent la merde
ça sent l'être.

(Antonin Artaud: *La recherche de la fécalité*)

Nach dem verspäteten Anfang von Marlene Streeruwitz' Karriere als Schriftstellerin hatte man kaum Grund zu der Annahme, ihre dramatische Laufbahn ließe sich fünfzehn Jahre später als eindeutige Erfolgsgeschichte erzählen. Obwohl die Autorin sich bereits Ende der 80er Jahre mit Hörspielen zu Wort meldete, war sie dem breiten Theater- und Lesepublikum weitgehend unbekannt, bis Michael Merschmeier 1990 mit dem Aufsatz *Wiener. Blut.*, der zusammen mit einigen Szenen aus ihrem Drama *New York. New York.* in *Theater heute* abgedruckt wurde, die Aufmerksamkeit auf sie lenkte.¹ Es war größtenteils dem von Merschmeier gezeichneten Portrait zu verdanken, dass Streeruwitz' Karriere mit raschen Erfolgen startete: die namhafte Theaterzeitschrift wählte die damals 42-jährige Autorin zur „Nachwuchsautorin des Jahres“, mit ihren zwischen 1991 und 1999 herausgegebenen zehn Dramen gehörte sie zweifelsohne zu den dominantesten und meistgespielten deutschsprachigen zeitgenössischen SchriftstellerInnen des Jahrzehnts.

Die Originalität, die subversive Thematik und virtuose Komposition sowie die dramaturgischen Neuerungen ihrer Texte wurden zu Beginn von der Kritik eindeutig positiv aufgenommen. Jedoch wurden Stimmen der Tageskritik nach der skandalösen Aufführung von *New York. New York.*² laut, die das prägnanteste Element der Streeruwitzschen Dramaturgie – nämlich die Inszenierung von Gewalt – nicht als Öffnung der geschlossenen Repräsentationsstruktur, die das bürgerliche Illusionstheater bis heute dominiert, sondern als Verunglimpfung der hochkulturellen Institution des Theaters verstanden. Die Empörung des Bildungspublikums in den Münchner Kammerspielen mag ihren Grund darin haben, dass die Zuschauer die offensichtliche Zitathaftigkeit der Figuren und ihrer Repliken, folgerichtig auch die der Gewalt, verkannten. Stattdessen veranlasste die Aufführung zu einer referentiellen Interpretation, wonach der Autorin über

¹ Merschmeier, Michael: *Wiener. Blut.* Ein Portrait der österreichischen Dramatikerin Marlene Streeruwitz. In: *Theater heute* 6 (1990), S. 36–37.

² *Münchner Kammerspiele*, 30. Januar 1993. Regie: Jens Daniel Herzog.

die auf dem Theater unzumutbare Darstellung von Gewalt hinaus sogar deren Bekräftigung und Verbreitung vorzuwerfen wäre.³

Neben der Inszenierung von Gewalt stand die Intertextualität als bestimmendes Textherstellungsverfahren der Streeruwitzschen Dramatik im Fokus der Tageskritik. Während Merschmeier noch in seinem bereits zitierten, in mehrerer Hinsicht kanonisierende Funktion ausübenden, einführenden Beitrag den Eklektizismus und den spielerischen Ansatz der „Zitatjongleuse“ keineswegs in einem verwerflichen Ton besprach,⁴ vermehrte sich später die Zahl derer, die in der Zitiertechnik von Streeruwitz einerseits Bildungsbeflissenheit, andererseits postmoderne Beliebigkeit zu entdecken vermochten.⁵ Ihre 1996 an der Universität Tübingen und ein Jahr später in Frankfurt gehaltenen poetischen Vorlesungen stellten eine weitere Angriffsfläche dar. Der angeblich fundamentalistische Feminismusbegriff und der aufklärerische Subjektbegriff, die diesen theoretischen Texten zugrunde liegen, ließen sich – so die Kritik – mit der literarischen Schreibpraxis der Autorin, d.h. mit ihren – zumeist postmoderne Bastelarbeit, Patchwork, Montage oder Kollage genannten – Texten, nicht in Einklang bringen.⁶ Auch Nele Hempel, Verfasser der bis dato einzigen monographischen Arbeit über Streeruwitz' Dramen, zählt die Auflösung des linearen Geschichtenerzählens – neben der areferentiellen Titelformgebung, der fragmentarischen, vom englischen Idiom durchwebten Sprache der Figuren, der Intertextualität, der feministischen Mythendekonstruktion und der Umfunktionalisierung des Chors – zu den wichtigsten Kennzeichen ihrer Dramatik.⁷ Insofern verwundert es daher nicht, dass er diese unverwechselbare Stiltechnik, die er die „Dramaturgie der Bilder und des Klangs“ nennt, gerade anhand von *New York. New York.* vorzustellen versucht.⁸

Mit der Betonung von „Streeruwitz' postmoderne[r] Choreographie des Dramas jenseits von Sprache“⁹ scheint Nele Hempel sich jedoch denjenigen Interpreten anzuschließen, die das Prinzip der vermeintlichen Beliebigkeit nicht nur in der Anordnung der verschiedenen nicht-schriftlichen Medien (Film, Musik, bildender Kunst) entnommenen Fragmente, sondern auch in dem ganzen intertextuellen Verweissystem des Dramas zu

³ Vgl. hierzu Fliedl, Konstanze: Marlene Streeruwitz. In: Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 835–850, hier S. 848.

⁴ Vgl. hierzu: „Die Dramatikerin ist eine Zitatjongleuse: Formen, Themen, Wörter werden mit großer Lust am Eklektizismus zusammengewürfelt, zusammengespannt. Ein patchwork [...] [ist] zustande gekommen, eher barock als postmodern wirkend. [...] Wer die Anspielungen finden will und versteht, hat seinen Metaspaß. Wer nicht, schaut einfach dem Spiel zu.“ Merschmeier 1990, S. 36.

⁵ So die treffende Behauptung von Fliedl. In: Fliedl 2000, S. 849.

⁶ Zur anschaulichen Beschreibung des Verhältnisses von Streeruwitz und der Postmoderne siehe Mittermayer, Manfred: Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 1 (2001), S. 155–186.

⁷ Siehe hierzu: Hempel, Nele: Marlene Streeruwitz. Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Tübingen: Stauffenburg 2001.

⁸ Ebd., S. 47–59.

⁹ Hempel, ebd., 49.



entdecken vermögen. Der Grund dafür, dass in der Streeruwitz-Rezeption Einzelinterpretationen kaum zu finden sind, liegt wohl in der für alle ihre Dramen charakteristischen poetisch-poetologischen Ähnlichkeiten und in dem augenfälligen intertextuellen Bezugssystem, das dem dramatischen Gesamtwerk eine innere Kohäsion verleiht. Die Aufsätze, die das ganze Œuvre behandeln, erwecken aber oft den Eindruck, dass das Bemühen um die Aufdeckung der intertextuellen und intermedialen Beziehungen zuvorderst nicht das Verstehen des Einzelwerks bezweckt. Dieses Interpretationsmodell erhellt das Zitieren vielmehr von seiner produktionsästhetischen Seite her als eine Schreibweise, was sehr wohl zu dem Bekanntwerden der Autorin in der breiten Öffentlichkeit als Zitat-Anhängerin führen konnte. Im Weiteren soll der Versuch unternommen werden, die Funktion der intertextuellen und intermedialen Verfahren in Marlene Streeruwitz' *New York. New York.* zu untersuchen. Besondere Beachtung gilt dabei ihrer wechselseitigen Beziehung, da die Zitate aus nicht-schriftlichen Medien nicht nur die Linearität und binnenfiktionale Geschlossenheit der Handlungsführung zu unterbrechen vermögen, sondern auch für das Aufbrechen der Textualität verantwortlich sind, indem sie sich auf das semantische Feld auswirken, das im Zusammenspiel der diversen Intertexte entstanden ist. Die Analyse an den dramatischen Figuren durchzuführen, scheint umso angebrachter, als die intertextuellen und intermedialen Übernahmen sich zunächst mit der Fragmentarität und Zitathaftigkeit des Subjekts in Verbindung bringen lassen.¹⁰

Von denjenigen, die sich im Herren-WC der Stadtbahnhaltestelle Burggasse aufhalten, ist – laut Didaskalien – „Die Horvath [...] die einzige Person, die eine eindeutige Identität durchhält.“¹¹ Freilich schlüpft sie auch in verschiedene Rollen (sie wird z. B. Therapeutin des Taubstummen oder sie stellt mit Sellner ein Gaunerpaar aus einem 40er-Jahre-Film dar), wobei sie – im Gegensatz zu den anderen – in eine genau umgrenzbare Ausgangssituation zurückkehren kann. Die nicht-sprachlichen Rollenspiele, die zumeist in der bildlichen Darstellung von Elementen der Popkultur (Mick-Jagger-Bewegung, Liebeszene à la Hollywood, Casablanca-Abschied) und von bekannten Artefakten der abendländischen Hochkultur (Pietà, barocke Apotheose) bestehen, lassen sich anhand der Verwandlungen des Taubstummen, dem der Zugang zur Sprache grundsätzlich versperrt wird, am genauesten verfolgen. Das heißt bei weitem nicht, dass diese Art von Rollenspiel lediglich aus der Stummheit der Figur folgen würde, da der Zuhälter, Charly Bleicher, ebenfalls als Montage von klischeehaften, medial-präformierten Verhaltensmustern entsteht; nach seinem „Wildwestauftritt“¹² vernichtet er Lulu in einer gut choreographierten Schlägerei, dann stellt er sich in höflicher Manier einem Grafen vor, den er galant auf eine Pissoir-Benützung einlädt, kurz darauf befreit er die halbtot geschlagene Lulu aus den Händen des Taubstummen so, dass dadurch die Schlusszene des Films *King Kong*¹³ in Erinnerung gerufen wird. Das Rollenspiel des Taubstummen ist nur deswegen augenfälliger, weil er neben der Horvath die einzige

¹⁰ Siehe hierzu: Mittermayer 2001, S. 162–163.

¹¹ Streeruwitz, Marlene: *New York. New York.* In: Dies.: *Waiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke.* Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 23–75, hier S. 24.

¹² Ebd., S. 28.

¹³ Ebd., S. 36.

Figur des Stücks ist, die über eine mehr oder weniger kontinuierliche Bühnenpräsenz verfügt. Als Stricher kehrt er mit seinem Freier, dem Mann mit Hut, in der öffentlichen Toilette ein. Letzterer – ganz zur Empörung des Taubstummen, der sich vernachlässigt fühlt – nimmt sofort die Rolle des Notfallsarztes an, als er Lulus blutenden Körper erblickt. Obwohl der Taubstumme ihm von Anfang an assistiert, wodurch z. B. die „Puls-messungs-pietà“¹⁴ entsteht, fängt sein wahrhaft intensives und wechselhaftes Spiel mit Lulus Körper erst nach dem Weggehen des Mannes an:

Er kniet nieder und beginnt Lulu zu betasten. Zu Beginn imitiert er noch den Arzt, verfällt aber dann ins Kindlich-Erforschende, sehr zart, sehr kindlich. Er bohrt einen Finger in ihren Mund. Kostet und riecht an ihren Haaren. Er ist vollkommen ein kleines Kind und stößt kleine zärtliche Laute aus. Lulu ist seine Puppe. Langsam versickert das Erfreut-Kindliche aus den Berührungen. [...] Der Taubstumme wird zum erwachsenen Mann / Tier. [...] Der Taubstumme spielt ein Brunftitual und versucht, Lulu beweglich zu machen, sie lebendig werden zu lassen. Schließlich tanzt und tobt er um und über Lulu. In dem Augenblick, in dem er sehr knapp daran ist, Lulu zu vergewaltigen, tritt Charley auf.¹⁵

Der Taubstumme schlüpft in jede denkbare Rolle, die die Situation des leblos auf dem Boden liegenden weiblichen Körpers ermöglicht. Im Laufe der Rollenspiele scheint er sogar eine Entwicklung durch zu machen, die uns zu der Annahme verleiten könnte, sein Werden von einem lallenden Kind zu einem Menschen (oder zu einem Tier?) ließe sich schlussendlich erfolgreich vollziehen. Als aber Frau Horvath ihm in der nächsten Szene die Toilettenaufsicht für kurze Zeit auferlegt, während sie ihre tägliche Pflegearbeit um Herrn Prometheus verrichtet, macht er weitere, zu der jeweiligen Konstellation eigentlich passende, Verwandlungen durch: mit den Toilettenschlüsseln in den Ohren springt er als Mick-Jagger-Affe herum, dann, als die Schwangere ankommt, nimmt er die Rolle der immer vorab kassierenden Horvath ein, und schließlich wird er mit der Tasche der Frau in der Hand zur ‚Stricherin‘. Währenddessen wechseln „die Kitschmelodien à la »I did it my way«“¹⁶ zu Filmmusik à la Hollywood, der Taubstumme und die Schwangere befinden sich plötzlich in einem befremdlichen Film, in dem die – amerikanisches Englisch sprechende – weibliche Stimme der Verfilmung eines Raymond Chandler Romans entstammt und die männliche Stimme Lawrence Olivier aus der Filmversion von Shakespeares gleichnamigen Stück *Richard III.* gehört. Das Zitieren des Mediums Film im Theater erschöpft sich an dieser Stelle jedoch nicht in der Übernahme von klischeehaften Bildern, filmischen Narrationsschemata oder bestimmten Schauspielweisen (vgl. den Casablanca-Abschied oder die Schablonenhaftigkeit der Liebesszenen in den Hollywood-Filmen der 50er oder 60er Jahre). Das hörbare Knistern der Tonspur macht das Medium auch in seiner sinnlich wahrnehmbaren Materialität präsent. Daran, dass der Taubstumme und die Schwangere dem eingespielten Ton nur mit Lippenbewegungen folgen, wird eine weitere filmtechnologische Eigentümlichkeit, nämlich die

¹⁴ Ebd., S. 35.

¹⁵ Ebd., S. 36.

¹⁶ Ebd., S. 37.

Trennbarkeit von Stimme und Körper, erkennbar. Die Loslösung der Stimme von dem Körper erfährt – zumindest bei der Rolle der Schwangeren – eine Verstärkung durch die Dissoziation von sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen: während des sexuell überdeterminierten, manchmal sogar heftigen Liebeszanks, inspiriert von der berühmten Verführungsszene aus Shakespeares *Richard III.* (I, 2), vollzieht die Frau langsam die Verwandlung in eine „Marienstatue“, eine „perfekte gotische Madonna“¹⁷. Diese Liebeszene ist ein leuchtendes Beispiel für das von Streeruwitz mit Vorliebe praktizierte Verfahren, das in der Verschränkung von hoch- und popkulturellen Sprachregistern besteht, die noch dazu von zwei unterschiedlichen Medien, hier von dem amerikanischen und dem sogenannten Shakespeare-Englisch, getragen werden.

Den immer häufigeren Rollenspielen des Taubstummen setzt sein Epilepsieanfall dessen Heilung Frau Horvath zuerst mit Medikamenten, dann mit einer improvisierten Psychotherapie vornimmt, ein provisorisches Ende. Durch diese kombinierte Behandlung erfolgt „die Befreiung des Taubstummen in die Sprache“. Sein „Abrutschen in Sprachmimikry“¹⁸ manifestiert sich in der Aufgabe der ersten Babylauten zugunsten des rhythmischen Singens:

früh hegeg lücht eih ver wöhntend erschö pfung
höhe nzü gemorg enröt licheg rate
allerer schaf fungpo llend erblü hendeng otth eit
gelenk edes li chtesgä ngetre ppenth rone
räum eaus wese nschi ldeaus wonne tum ulte
stürmi schentzückt engefühlsund plötz lich ein
zehn Spiegel: die die entstr ömte eigene Schön
heit wieder schöpfen zu rück in das eigene Ant litz.¹⁹

Wenn es um die Beschreibung dieses Zustands geht, scheint sogar die Bezeichnung „Sprachmimikry“ eine deutliche Übertreibung zu sein. Denn der Bereich, zu dem der Taubstumme hier Zugang findet, ist bestenfalls die Materialität des Signifikanten und der Stimme, aber keineswegs die Sprache. Der aufmerksame Leser kann im Gesang des Taubstummen eine Strophe von Rilkes zweiter *Duineser Elegie* erkennen, in der die Bestimmung des Engels zu finden ist, als das Wesen, das mit dem sich nicht verflüchtigen Gefühl erfüllt und mit diesem seinem Fühlen völlig identisch ist.²⁰ Überdeutlich wird hier die ironische Parallele gezogen zwischen der autistischen Geschlossenheit des Taubstummen und der narzisstischen, in sich vollendeten, Ganzheit des Engels, dem die Spiegel „die entströmte eigene Schönheit / widerschöpfen zurück in das eigene Antlitz“.²¹ Frau Horvath bleibt mit ihren Erlösungsversuchen durch die Sprache nicht alleine, denn der Streetworker wird von einer ähnlichen Motivation geleitet, indem er

¹⁷ Ebd., S. 42.

¹⁸ Ebd., S. 46.

¹⁹ Ebd., S. 46–47.

²⁰ Siehe hierzu: Gadamer, Hans-Georg: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*. In: Ders.: *Gesammelte Werke IX*. Tübingen: Mohr Siebeck 1999, S. 289–305, hier S. 293.

²¹ Vgl. hierzu: Mittermayer 2001, S. 173–174.

den Jungen zur Artikulation des Wortes „Erlösung“ verleiten will. Das Experiment endet in einem eindeutigen Fiasko, denn die von dem Taubstummten und den drei Stripperinnen dargestellte barocke Apotheose betrachtend verwandelt sich der Streetworker in einen Priester und schreit selbst: „Erlösung“. Das so entstandene Chaos kann dann Professor Chrobath ausnutzen, um seinen lang gehegten Plan zu verwirklichen, d.h. mit einem Karateschlag eine Klomschel, für ihn der Inbegriff abendländischer Kultur, zu vernichten. Die wahre Ironie dieser Szene erhellt sich erst am Ende, wenn sich Chrobath neben den Resten der Klomschel grüblerisch auf sein Kinn stützt und damit eine der bekanntesten Artefakte abendländischer Kultur, den *Denker* von Rodin, in Erinnerung ruft.

Hoffentlich konnten die bisherigen Ausführungen nachweisen, dass Streeruwitz, so Gerda Poschmann,

wie postdramatische Bühnenkünstler [...] mit Verlangsamung und Beschleunigung der Bühnenvorgänge, mit Zitaten aus der bildenden Kunst, mit mechanisierten Bewegungsabläufen, Wiederholung einzelner Sequenzen und der Dissoziation von Körper und Stimme [arbeitet].²²

Die Schwierigkeit der dramatischen Handlung oder des Geschichtenerzählens sei jedoch nicht auf die beliebige Anordnung der – verschiedenen Medien entnommenen – Fragmente, sonder eher auf das medientheoretische Axiom zurückzuführen, nach dem die Botschaft sich von dem sie übertragenden Medium nicht trennen ließe. Die Einbeziehung des von Hans-Thies Lehmann geprägten Begriffs des postdramatischen Theaters in die Interpretation von Streeruwitz' Dramen mag aus mehrerer Hinsicht berechtigt sein, zugleich läuft man dadurch leicht Gefahr, ihre nicht-hermeneutischen Aspekte überzubetonen. Lehmann sah mit Recht das wichtigste Kennzeichen des postdramatischen Theaters in der Umkehrung der Dominanz von Sinn und Sinnlichkeit.²³ Im Weiteren soll jedoch durch die Analyse der Zitiertechnik in *New York. New York.* der Nachweis gelingen, dass es hier nicht, wie Poschmann das in Anlehnung an Lehmann annimmt, um die „Priorität der Erfahrung vor dem Verstehen“, sondern um deren ständiges Oszillieren geht.²⁴

Sogar ein kursorischer Blick auf die Liste der *Dramatis personae* reicht für den Verdacht aus, dass der dramatische Text als Folge des komplizierten Zusammenspiels verschiedener transtextueller Verfahren entstünde. Lulu, die alternde, von ihrem Zuhälter halbtot geschlagene, Hure ruft die Frauenfigur aus Frank Wedekinds Drama *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* ins Gedächtnis, die als kanonische Verkörperung der

²² Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 156.

²³ Siehe hierzu: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 275.

²⁴ Vgl. hierzu: Poschmann 1997, S. 155.

„imaginierten Weiblichkeit“²⁵ betrachtet wird. Die „femme fatale“, deren verführerischer Kraft kein Mann widerstehen konnte, beendet ihr Leben als Prostituierte und wird von einem berühmten Freier namens Jack the Ripper ermordet, und zwar in der wohl brutalsten Szene der Dramenliteratur des 19. Jahrhunderts.²⁶ Während aber Lulu einen erbitterten Kampf um ihr Leben führt, fällt ihre heutige Reinkarnation „routinemäßig“²⁷, ohne jeglichen Widerstand, Charley zum Opfer. Eine weitere Gemeinsamkeit stellt das englische Idiom der Figuren dar, das mitunter zum Wesensmerkmal Streeruwitzscher Dramaturgie wurde, aber bereits in Wedekinds Lulu-Tragödie, zumindest in der 1988 bekannt gewordenen, aus der Originalhandschrift rekonstruierten Version, in dem Gespräch zwischen der Frau und dem Serienmörder auftaucht (V, 13).

Der Mann im Dinnerjacket, dessen einwandfreies Benehmen in der öffentlichen Toilette seine Herkunft schon erahnen lässt, entpuppt sich als Johannes Altenwühl. Die Altenwühls und ihr Freundeskreis aus der Gesellschaftskomödie Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige* (1921) gehören zu den immer wiederkehrenden Figuren in Streeruwitz' Dramen. Bereits in dem Hörspiel *Alkmene* (1989) gibt es einen Altenwühl, der sich durch sein „stark nasalisiertes Schönbrunnerdeutsch“²⁸ erkennbar macht. Die befremdlichste intertextuelle Spur lässt sich trotzdem in *Ocean Drive* (1991) entdecken, wo die Hofmannsthalsche Hauptfigur, Graf Karl Bühl, als ein auf dem Privatberg einer Filmschauspielerin lebender Yeti erscheint und gehaltvolle Gespräche mit einem Zwergenforscher führt. Dass Hofmannsthal in seine nach dem Ersten Weltkrieg erschienene Komödie das Gesellschaftsleben einer nicht mehr existierenden österreichischen Aristokratie hinüberzuretten versuchte,²⁹ ist indes zum Gemeinplatz der Literaturwissenschaft geworden. Trotzdem, oder gerade deswegen, sind die Altenwyls ein literarisches Symbol des historischen Rollenverlusts der österreichischen Aristokratie geworden. In Ingeborg

²⁵ Siehe hierzu: Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 43–59.

²⁶ Wedekinds *Lulu*-Tragödie war bis zum Jahr 1988 als eine den Erfordernissen der Zensur angepasste Dilogie bekannt (*Der Erdgeist*, 1895 und *Die Büchse der Pandora*, 1904), als die 1892–94 entstandene Urfassung mit dem Titel *Die Büchse der Pandora*. Eine Monstretragödie herausgegeben von Hartmut Vinçon erschien. In letzterer wird nicht nur der tödliche Kampf selbst ausführlicher und brutaler dargestellt (Lulus Körper wird hier vom Serienmörder eindeutig verstümmelt), sondern auch die Figur des Jack the Ripper detaillierter gezeichnet, nämlich durch das lange, englischsprachige (!) Gespräch zwischen Lulu und Jack (V, 13), welches dem Gemetzel vorausgeht und aus der Fassung von 1904 vollkommen gestrichen wurde. Siehe hierzu: Vinçon, Hartmut: Wie Wedekinds »Lulu« entstand – und unterdrückt wurde. Zur Entstehungsgeschichte von »Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie« (1894). In: Theater heute 4 (1988), S. 16–17.

²⁷ Streeruwitz 1999, S. 29.

²⁸ Fliedl 2000, S. 843.

²⁹ Dies machte auch Hofmannsthal mit den absichtlich plazierten Anachronismen greifbar. Vgl. hierzu Krabiel, Klaus-Dieter: Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. Charakterstück und Gesellschaftskomödie. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1996, S. 258–281, hier S. 262–263.

Bachmanns Prosa, wo die Altenwyls ebenfalls immer wieder auftauchen, ist ihr Streben nach der Aufrechterhaltung des Lebensstils der Wiener Aristokratie nur noch als „lächerliche anachronistische Pose“³⁰ zu verstehen, in welcher als Folge des jahrzehntelangen verhängnisvollen Wirkens der Tourismusindustrie die ganze Hauptstadt zur „Kaiserstadt“ erstarrte. In Streeruwitz' Texten funktioniert Altenwühl nicht einmal als Pose, sondern geradezu als Rolle, denn der Mann im Dinnerjacket ist nicht der Graf selbst, sondern nur jemand, der ihn spielt. Eine Rolle, die sich in den Äußerlichkeiten, im eleganten Outfit und Benehmen erschöpft, da der Aristokrat nach dem vorschriftsmäßigen Benutzen der Toilette während des akkuraten Händewaschens die halbtot geschlagene Lulu einfach wortlos übergeht.

Die Klofrau der Stadtbahnhaltestelle Burggasse stellt einen noch komplexeren Knotenpunkt des intertextuellen Gewebes dar. Im Gegensatz zu Lulu und Altenwühl bringt Frau Horvath nicht einfach einen oder mehrere, klar abgrenzbare(n) Hypotext(e) ins Spiel. Ihr Name lässt sich vielmehr als Architext lesen, der die Assoziation zu der Dramaturgie des kritischen Volksstücks durch die Namensidentität mit dessen bekanntestem Vertreter wachruft. Frau Horvath ist die Verkörperung der Kleinbürgermentalität, deren Entlarvung Ödön von Horváth mit der „Demaskierung des Bewußtseins“³¹ meinte. Streeruwitz' dramatisches Schaffen verortet sich derart in der Tradition des kritischen Volksstücks, dass *New York. New York.* nicht ihr einziges Stück ist, in das sich Horváths zum Architext gewordener Name als Figur hineinschreibt. Als unausweichlich erweist sich daher, dass das 1999 entstandene – bis dato letzte – Drama der Autorin in diesem Zusammenhang berücksichtigt wird, zumal in ihm noch eine andere namhafte Streeruwitz-Figur auftaucht, nämlich der über eine transtextuelle Identität verfügende Professor Chrobath.³²

Die Hauptfiguren von *Boccaccone*.³³ sind die Horvaths, die als Unternehmer für die Reinigung auf dem Flughafen Wien-Schwechat zuständig sind. Alle Zeichen deuten darauf hin, dass sie Nachkommen der Frau Horvath sind; Laut Hans fing seine Mutter mit dem Putzen von Flugzeugklos an, bis sie, von ihrem „unternehmerischen Instinkt“³⁴ geleitet, den Kleinbetrieb durch die Beschäftigung von Asylbewerbern erweiterte. Ferner nennt er die Arien des Kalaf und der Turandot, die er seiner geistig behinderten Schwester abspielt, „die Musik von der Mama“³⁵. Laut Greiner gehört die Benutzung der Musik als kleinbürgerlicher Bildungsjargon zu den Grundelementen Horváthscher Dramaturgie.³⁶ Während sich aber bei ihm die Trivialmusik, nämlich die Operette und das Wiener-

³⁰ Fliedl 2000, S. 843.

³¹ Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Gesammelte Werke. Bd. XI. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 215–221, hier S. 216.

³² Einen Professor Chrobath/Krobath gibt es außerdem im Drama *Tolmezzo*. und in Streeruwitz' Roman *Verführungen*.

³³ Streeruwitz, Marlene: *Boccaccone*. In: Dies.: Waiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 431–481.

³⁴ Ebd., S. 451.

³⁵ Ebd., S. 448.

³⁶ Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 1992, S. 387.

lied in diesem Licht lesen lassen, wird bei Streeruwitz vorwiegend die Oper in diese Funktion gesetzt, obwohl in *New York. New York.* auch die kitschigen Melodien präsent sind. Vor dem Hintergrund des bekannten Opernhasses der Autorin,³⁷ der sich aus ihrem radikalen Antikapitalismus nährt, ist es nicht verwunderlich, dass in Streeruwitz' Dramen die Oper zum kulturellen Symbol des Aufstrebens der Kleinbürger wird.³⁸ Den Nachkommen der Horvath ist zwar ein wirtschaftlicher und bis zu einem gewissen Grad sogar ein kultureller Aufstieg gelungen (die Tochter, Tini, ist Universitätsstudentin und spielt Golf in einem Eliteklub), Hans kompensiert seine vermeintliche und reale kulturelle Minderwertigkeit aber weiterhin anhand von kleinbürgerlichen Stereotypen:

Und du. Tini. Dieser Professor. Von diesem Mann wird auch bald nichts mehr bekannt sein. Weil diese Herren glauben, sie wären etwas. Aber immer im Theoretischen. Und da nichts Ordentliches. Verrottet. Besonders die Geisteswissenschaften. Verrottet. Schau mich an. Ich habe nie einen Fuß in eine Universität gesetzt. Und ich bin auch etwas. Ich weiß sogar weitaus mehr als diese Herren. Und ich habe Geld. Wenn ich ein Paar kleine Studentinnen wollte, dann könnte ich sie kaufen. Ich müßte nicht Staatsdiplome und Anstellungen versprechen, damit sie mich lassen. Auf Kosten der Steuerzahler sich sexuell versorgen.³⁹

Die von Hans angeprangerte Gelegenheitsbeziehung von Tini und Chrobath, die als ästhetischer Diskurs über die Rolle von Gewalt in der Kunst beginnt, wird schnell in ein sexuelles Verhältnis umgewandelt. Dies erfüllt hundertprozentig das bekannte Klischee der intellektuellen und körperlichen Verführung zwischen dem reifen Professor und seiner jungen Studentin. Chrobath, der Professor für Theaterwissenschaft, ist der Meinung, ein realer Mord verfüge unabhängig von dem Verhältnis von Realem und Fiktivem über eine größere ästhetische Wirkung als seine Nachahmung im Theater. Nach ihm sei das Theater auf seine spektakelhaften Ursprünge zurückzuführen, d.h. das unmittelbare Erleben von Hinrichtungen und öffentlichen Frauenvergewaltigungen, während Tini für die Wirksamkeit fiktionalisierter und medial-vermittelter Gewalt einsteht: „Pulp Fiction

³⁷ Siehe hierzu den Auszug aus dem Spiegel-Interview:

„SPIEGEL: Eines Ihrer Lieblings-Haßobjekte ist die Oper. Sie würden am liebsten alle Opernhäuser schließen? STREERUWITZ: Natürlich. Was glauben Sie wohl, weshalb die Manager irgendwelcher Großkonzerne bei Kongressen immer in die italienische Oper gehen? Da kriegen sie ihre Beförderung, am nächsten Tag ihre Bilanzbereinigung zu machen und wieder 20 000 Arbeitsplätze abzubauen. Im übrigen ist die Oper für mich eine Exzerzierkunst.“ Zit. nach Hempel 2001, S. 93.

³⁸ Frau Horvaths Opernverständnis wird von einem Schlagerprinzip geleitet, das eigentlich der Operette eigen ist und bereits am Ende der 1920er Jahre zum Niedergang der Gattung führte. Ihre Lieblingsnummern aus *Turandot*, wie beispielsweise die Arie der Kalaf oder „Wenn die zwei singen. Am Schluß. Die tote Liu.“ (Streeruwitz 1999, S. 57), sind zugleich die populärsten Partien, die mittlerweile als Schlager Eingang in die Popkultur gefunden haben. Ohne sie ist eine Eiskunstlaufgala genauso unvorstellbar wie ein Megakonzert der Drei Tenöre.

³⁹ Ebd., S. 446.

war besser als jede Wirklichkeit.“⁴⁰ Chrobaths Argumentation wird in diesem Gespräch nur partiell von dem Willen zur Weitergabe der theaterwissenschaftlichen Einsichten geleitet, die durch die Untersuchung von nicht-repräsentationellen Theaterformen und Performances in den letzten Jahrzehnten gemacht wurden und die vorwiegend die Herstellung und Erfahrung von körperlicher Präsenz betreffen. Genauso gut – wenn nicht stärker – motiviert ihn sein Wunsch, eine unmittelbare körperliche Erfahrung mit Tini so bald wie möglich durchzumachen. Diese Einsichten der Theaterwissenschaft, die übrigens auch das Wesen der Streeruwitzschen „Gewaltdramaturgie“ zu ergreifen vermögen, werden nicht nur dadurch in ein ironisches Licht gerückt, dass Chrobath sie quasi als „Anmachesprüche“ benutzt, sondern auch dadurch, dass Hans die These des Professors, nach der das Theater Hinrichtungsersatz wäre, erfolgreich in die diegetische Realität umsetzt: Chrobath wird von ihm nämlich einfach ermordet. Ähnlich wie in *New York. New York.*, wo die Horvath ihm mit ihren Stricknadeln die Augen aussticht, beginnt der zum Mord führende Kampf hier ebenfalls mit einer Blendung. Vor dem Hintergrund des Kontextes scheint die Blendung in dem zweiten Fall über einen noch eindeutigeren ödipalen Kastrationscharakter zu verfügen. Hans, der übrigens vor ein bisschen Inzest nicht zurückschreckt, daher eine mehr oder weniger offene sexuelle Beziehung zu seiner eigenen Schwester unterhält, greift den Professor deswegen an, weil er ihn in flagranti mit seiner Tochter erwischt, und zwar so, dass er ihm zuerst Tinis Zeigefinger ins Auge stößt.⁴¹

Nach dem Tod des Theaterwissenschaftlers legt Hans Horvath seine kleinbürgerliche Kunstauffassung detailliert dar:

Das Theater wieder in seine metaphysische Rolle einsetzen. Das Theater als Hinrichtungsersatz. Soll unsere Aggressionen kanalisieren. Oder was. Und die, die es machen. Die haben den Spaß. Die sollten zahlen. Die müßten uns bezahlen, dass wir uns das ansehen gehen. Heute geht das nicht mehr so. Die Gesellschaft läßt sich heute nicht mehr mit so ein paar armseligen revolutionären Vorstellungen abspesen. Heute wird abgerechnet. Was einer zusammengebracht hat. Und nicht. Was sich einer gedacht hat. Oder gewünscht. Die Träume von ein paar Verrückten finanzieren. Ha! Und. Außerdem. Vielleicht könnt ihr euch den Satz Lessings einmal zu Herzen nehmen. „Wer eine Ausnahme schildert, schildert unstreitig das minder Natürliche.“ Das ist aus der Hamburger Dramaturgie. 30. St. [...] Das ist die Aufgabe von Kunst. Natürlichkeit. Anleitung für die natürlichen Tugenden. Für das Edle und Richtige. Für die Liebe zu den Eltern. Zum Beispiel.

⁴⁰ Ebd., S. 440. – *Pulp Fiction* (1994), Regie: Quentin Tarantino. Tini verweist hier wahrscheinlich auf die wohl wirkungsmächtigste Szene des Films, in der Vincent (John Travolta) einen Dealerjungen namens Marvin (Phil LaMarr) auf dem Rücksitz eines Wagens versehentlich erschießt und die Kinozuschauer beim Anblick seiner blutigen Gehirnfetzen auf der Heckscheibe in ein kollektives Gelächter ausbrechen.

⁴¹ Die Interpretation des Erlösungsakts als Kastration wird in *New York. New York.* unter anderem durch die fürsorgliche Geste der Horvath unterstützt, mit welcher sie nach der Blendung dem Professor in der Begleitung einer ihrer Alltagsweisheiten – „Man muß essen“ (Ebd., S. 59.) – eine Knackwurst in die Hand drückt.

Für die Achtung und Ehre dieser Menschen, denen man alles zu verdanken hat. Ich habe nie etwas über meine Mutter kommen lassen.⁴²

Es mag kein Zufall sein, dass hier gerade die Stelle zitiert wird, wo Lessing bei der Interpretation von Corneilles *Rodogune* dem französischen Autor die mangelnde Frauendarstellung vorwirft. Da der Stolz einer Frau unnatürlich erscheint, sei es fehlerhaft, ihn statt der natürlichen Eifersucht als Charaktermotivation der mörderischen Kleopatra einzusetzen.⁴³ Die Situation wird dadurch noch zusätzlich verschärft, dass Hans durch den Hinweis auf diesen Auszug aus der *Hamburgischen Dramaturgie* ein Drama mit solchen klassischen bürgerlichen Werten, wie die Hochschätzung der Familie und die Ehre der Eltern, in Verbindung setzt, in dem Kleopatra zuerst ihren Mann, dann, aus Angst vor der Rache, den einen Sohn ermordet, bis schließlich sie von dem anderen Sohn vergiftet wird. Hans' Argumentation gegen Chrobath, d. h. das nicht-repräsentationelle Theatermodell nach Artaud, ist ein sprechendes Beispiel für die Verwischung zweier Diskurse. Unverkennbar sind erstens die Natürlichkeits- und Bildungspostulate des bürgerlichen Illusionstheaters, zweitens die beliebigen Phrasen des öffentlichen Angriffes, den hauptsächlich FPÖ-Politiker und Kronen-Zeitungs-Journalisten während Claus Peymanns Burgtheater-Intendanz gegen „NestbeschmutzerInnen“ wie Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek führten. Als Folge dieser Auseinandersetzung, die keineswegs sachlich genannt werden kann, stellte sich etwa heraus, dass der Künstler in einem staatlich subventionierten Theater über eine begrenzte Freiheit verfüge, obwohl die Kunst selbst frei sei.⁴⁴ Im Hinblick auf die verspäteten, noch dazu skandalösen Aufführungen der Streeruwitz-Stücke⁴⁵ lässt sich die These wagen, dass die Horvaths die Verkörperung der

⁴² Ebd., S. 446–447.

⁴³ Vgl. hierzu: „Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen, bloß des Herrschens wegen, gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennen, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen; so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal, wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche.“ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Leipzig: Reclam 1981, S. 158.

⁴⁴ Des weiteren haben Bernhard und Jelinek – als Folge dieser Hetzkampagne – ihren Stücken ein zeitweiliges Aufführungsverbot in Österreich auferlegt.

⁴⁵ Während der Münchner Uraufführung von *New York*. *New York*. verließ ein Großteil des Publikums den Zuschauerraum. In ihren *Tübinger Poetikvorlesungen* zitiert Streeruwitz aus dem langatmigen Brief einer bayrischen Zuschauerin, die ihr vorwirft, mit diesem Stück den ganzen Abend ruiniert zu haben: „Eine Freundin und sie hätten da ein Abonnement. Sie hätten sich für den Abend umgezogen. »Aus Aachtung vor der Kunst«, hätten sie das getan. [...] Sie hätten noch ein Glas Sekt vor der Aufführung getrunken. [...] Dann sei ja mein Stück gekommen. Die beiden Frauen hätten ja nicht mehr essen gehen können. Danach. Der Ap-

kleinbürgerlichen Mentalität sind, die ihre antiquierte Kunstauffassung der öffentlich subventionierten, kulturellen und gesellschaftlichen Institution Theater auferlegen und dadurch die produktive Rezeption subversiver Texte verunmöglichen will, deren Ziel gerade in der Sprengung der geschlossenen Repräsentationsstruktur und der Neudefinition der moralischen Anstalt Theater besteht. Daher kann *Boccaleone*, nicht nur aufgrund der zeitlichen Zufälligkeit seiner Entstehung als der (temporäre) Abschluss des dramatischen Werks von Streeruwitz betrachtet werden, die immer wieder ihre Unzufriedenheit mit der Inszenierungspraxis ihrer Stücke äußerte.⁴⁶

Den Horvaths und Professor Chrobath tritt noch Sellner an die Seite, der seine Identität ebenso über mehrere Texte hinweg zu bewahren vermag. Sein Name ließe sich auch in dem Fall als sprechender Name⁴⁷ verstehen, wenn die charakteristischste Eigenschaft des seine Heimat den Touristen verkaufenden Fremdenführers nicht seine österreichisch-englische Mischsprache wäre. Dieses Pidgin eignet sich für ihn genauso gut für die Begleitung der japanischen Reisegruppe, wie für die Leitung der „Feldarbeit“ der Grünen Männchen vom Mars auf Erden. Die Entlarvung der Tourismusindustrie gehört nicht ohne Grund zu den wichtigsten kulturkritischen Perspektiven von *New York. New York.* Der Fremdenführer Sellner präsentiert den wissensdurstigen Japanern eine öffentliche Toilette als Sehenswürdigkeit, weil da „die Tafel mit der Aufschrift »k. k. Piß- und Bedürfnisanstalt« und def[r] Doppeladler“⁴⁸ ausgehängt wird:

SELLNER Gentlemen. I want to show you. No. Not this. (Er meint Lulu.) This is... ja ... ein Unfall... accident. Yes. Yes, you. With the many cameras ... Look here. Yes, please. Here you can see. You are in an antique WC. This toilet is built 1910 and was opened by the last Emperor of Austria, Franz Joseph (Fraantz Tschosef.) It is told that he pissed in here and said: »It was very beautiful. I was very pleased.« He always said this.⁴⁹

petit sei ihnen vergangen gewesen. Die Briefschreiberin habe sich beschmutzt gefühlt. Sie habe nach Hause flüchten müssen. Und sie sei von allem Männlichen so angeekelt gewesen. Alles Männliche sei ihr so zuwider gewesen, daß sie die Nacht allein habe verbringen müssen. Die Gegenwart ihres Mannes sei ihr zuwider gewesen und sei es weiterhin.“ Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 63.

⁴⁶ Interessanterweise ist diese nicht die einzige Stelle, wo durch Professor Chrobath die ironische Stimme der auktorialen Selbstreflexion spricht. In dem Stück *Elysian Park*, erscheint er nicht einmal auf der Bühne, jedoch wird er als „der anerkannteste Fachmann auf dem Gebiet der psychopathologischen Textanalyse“ zitiert. Gemäß seinem Gutachten bestünde ein kausaler Zusammenhang zwischen der Selbstausschöpfung des Subjekts durch schizophrene Vielfältigung und den prägnantesten Charakteristika Streeruwitzscher Figuren, nämlich „der Auflösung des Satzzusammenhangs“ und des „formalen Grammatikverlust[s]“. Streeruwitz, Marlene: *Elysian Park*. In: Dies.: Waiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 233–291, hier S. 274–275.

⁴⁷ Wie die meisten süddeutschen Dialekte ist das Wienerische auch durch die stimmlose Aussprache des stimmhaften „s“ am Wortanfang gekennzeichnet. So wird im Wiener Dialekt das englische Verb „sell“ in Sellners Name nicht nur lesbar, sondern auch eindeutig hörbar.

⁴⁸ Streeruwitz 1999, S. 32.

⁴⁹ Ebd., S. 32–33.

Diese Textstelle legt ein ironisches Zeugnis von dem grundlegenden Funktionsprinzip des Tourismus ab, das im eigenen finanziellen Interesse die Konstruktion einer verkäuflichen Sehenswürdigkeit derart vollzieht, dass ein nationales Stereotyp, in diesem Fall die Kaiser Franz Joseph als gütigen Trottel kanonisierende Anekdote, im Nachhinein in die Topographie der Wirklichkeit hineingeschrieben wird. Die Japaner in Lederhosen, die einander unter dem Originalschild in „Pinkelpose“ gleichzeitig fotografieren und filmen, dabei auch den „Kaisersatz“ im Chor skandieren, sind nicht der politischen Inkorrektheit oder dem rassistischen Humor der Autorin zum Opfer gefallen.⁵⁰ Ihr karikiertes Benehmen soll eher die Behauptung untermauern, dass der Tourist und die Sehenswürdigkeit Produkte derselben Industrie sind. Es ist nämlich nicht anzunehmen, dass der klischeehafte, alles fotografierende Tourist aus Japan etwa substantiell auf das grenzenlose Akkumulieren der medial verfestigten Erlebnisse eingestellt wäre. Vielmehr geht es darum, dass er gar nicht anders kann, weil der Ready-made Diskurs des Tourismus nicht einmal den Versuch einer interpretativen Vermittlung zwischen dem Eigenen und dem Fremden unternimmt (vgl. Sellners Leistung in der obigen Szene).

Sellner, der womöglich von dem selben „unternehmerischen Instinkt“ wie die Horvaths in *Boccaleone* geleitet wird, begnügt sich nicht mit dem Ausverkauf der bekannten Reliquien der Kaiserstadt, sondern er bringt Frau Horvath mir einem lukrativen Geschäftsplan dazu, den von ihr heimlich in einem Abstellraum des Aborts gepflegten Herrn Prometheus als Sehenswürdigkeit zu verkaufen. Eine Bemerkung, die Frau Horvath in Bezug auf den im WC masturbierenden Taubstummen macht, lässt erahnen, dass Herr Prometheus nicht durch die bloße Namensgleichheit mit seiner mythischen Entsprechung in Verbindung gebracht werden kann: „Dem Burschi sollte der Herr Kratos einmal beibringen, wo Gott wohnt.“⁵¹ Bereits die erste Verhandlung der Geschäftspartner (Szene XIV) enthält reichlich Hinweise darauf, wer wohl die durch Bühnenabwesenheit gekennzeichnete Figur sein kann; so erfahren wir zum Beispiel, dass die „zwei Gfraster“ es eigentlich soweit bringen könnten, wenn er überhaupt sterben könnte, und dass die Horvath nie zusieht, weil sie solche Schweinereien nicht aushalten kann.⁵² Eindeutig wird es jedoch erst in der letzten Szene, in der die Horvath da unten, wie eine weibliche Entsprechung des Hephaistos, tatsächlich den für das ganze Menschengeschlecht gemarterten Menschen⁵³ behütet und pflegt. Der Dialog zwischen Horvath und Sellner setzt sich aus den Argumentationsmustern und sprachlichen Klischees der (dubiosen) Geschäftemacherei zusammen: Sellner versucht die Klofrau von der Rentabilität seiner Geschäftsidee zu überzeugen, wofür er sogar in „eine ungeduldige Gewerks-

⁵⁰ Siehe hierzu Hempel 2001, S. 173.

⁵¹ Streeruwitz 1999, S. 44. – Auf die Frage Sellners, warum sie nicht endlich in Pension gehe, antwortet die Horvath wie folgt: „Glauben Sie, der Bias sucht sich eine andere.“ (S. 51.) In diesem Kontext gilt es sicherlich nicht als willkürlicher Interpretationsschritt, im Satz den Namen der anderen Riesengestalt, Bia, zu entdecken.

⁵² Ebd., S. 54.

⁵³ Siehe hierzu: „SELLNER (wienerdialektenglisch:) Gentlemen. You must wait a bit. Please do wait. And be silent. I know you are very anxious to meet the tortured mankind.“ (Ebd., S. 71.)

chaftspredigt“⁵⁴ ausbricht. Die Horvath weigert sich dagegen, wegen des hohen Risikos, so lange, bis sie ihren Gewinnanteil von 1000 auf 15000 Schilling pro Reisegruppe hinaufschrauben kann. In der nächsten Szene (XVIII) lassen sie in ihrer Diktion das Register der kleinkarierten Geschäftemacherei hinter sich und rutschen in die Sprach- und Verhaltensmuster der 40er-Jahre-Gaunerfilme hinüber, und schließlich lösen sie sich am Schluss des Stückes in der scheinbar karnevalistischen Verschränkung von Registern und Medien völlig auf.

Als Frau Horvath, laut Vereinbarung, die Japaner gegen eine bestimmte Summe in den heimlichen Nebenraum einlässt, aber ihr Versuch zu fotografieren wegen Prometheus' Weigerung scheitert, versucht Sellner sie zunächst aus Angst vor dem Gelynchtwerden zu bedrohen, dann aber im deklamatorischen Burgtheaterstil anzuflehen:

SELLNER Nicht länger sprech' ich rätselhafte Warnungen.
Seid selber Zeuge, daß ich jene Frevelspur
Vergangner Greuel Schritt für Schritt aufwittere.
Durch dieses Haus tönt fort und fort der Rachechor
Einstimmig, doch in grausenvoller Harmonie
Berauscht zu höchster Raserei von Menschenblut,
Und schwer hinauszubannen, tobt und schwelgt am Herd der ...
[...]

HORVATH Sie müssen ihn nur fragen, was er will. Fragen Sie ihn, was er will. Er wird etwas haben wollen. Er hat halt auch seine Bedürfnisse.

SELLNER (küßt ihr die Hand:) Und was, wenn Offenbarung
uns nicht wird,
So gar geneigt zu glauben ich mich fühle.⁵⁵

Im Unterschied zu den bisher analysierten Figuren löst sich das Rollenspiel Sellners von der konkreten Situation ab und gewinnt dadurch eine zusätzliche Verstärkung. Die Interpretationsmöglichkeiten des von Sellner Gesagten im Kontext dieses Dialogs lassen sich durch die eklatante Theatralität der Sprechweise und die Verschränkung der Sprechakte vermehren. Werden die obigen, ohnehin *Kassandra* aus Aischylos' *Agamemnon* entlehnten Zeilen⁵⁶ einerseits für einen illokutionären Akt gehalten, lassen sie sich als Offenbarung verstehen (die Wahrsagerin hört an dieser Stelle nämlich mit dem rätselhaften Sprechen auf und entlarvt die mörderische Verschwörung gegen *Agamemnon*). Die perlokutionären Effekte, die dabei erzielt werden, sind andererseits die des Beschwörens und Hilferufens. Der Kontext würde überdies Frau Horvath erlauben, das Gesagte referentiell zu lesen, d. h. die Witterung „jene[r] Frevelspur / Vergangner Greuel“ für eine Bedrohung zu halten, die sich auf das mögliche Lüften des Prometheus-Geheimnisses richtet. Sellner wollte sie nämlich kurz davor, in seiner Angst vor den enttäuschten und wütenden Japanern, der Polizei melden, die übrigens den „durch dieses Haus“ tönenden „Rachechor“ dadurch in Szene setzen, dass sie bereits an dieser

⁵⁴ Ebd., S. 54.

⁵⁵ Ebd., S. 71.

⁵⁶ Streeruwitz zitiert Aischylos' *Agamemnon* in der Übersetzung von Johannes Minckwitz (1183–1189).

Stelle den zweiten Teil des Zitats, später in derselben Szene Kleists Gedicht *Germania an ihre Kinder*, laut skandieren. Frau Horvath lässt sich auf dieses Rollenspiel nur insofern ein, als dass sie das Gesagte – womöglich aufgrund der Vortragsweise – als Hilferuf interpretiert. So erteilt sie Sellner den Rat, Prometheus nach seinem Willen zu fragen, aber sie bleibt durchgängig im fachmännischen Diskurs des Verhandelns und überhört den Zitatcharakter des von ihrem Dialogpartner Gesagten. Jedoch sind Aischylos' Zeilen durch die Erwähnung von Chor, Gewalt, Blut und Rätsel⁵⁷ auch semantisch von Belang, auch wenn die Horvath nur ihr Übertragungsmedium, den „getragene[n], singend-edle[n] Vortrag“⁵⁸ wahrzunehmen vermag. Offenbarung, Rätsel und Rollenspiel sind ebenfalls in Heinrich von Kleists *Amphitryon* von großer Bedeutung, dem Sellner seine nächste Replik entnimmt: „Und was, wenn Offenbarung / uns nicht wird, / So gar geneigt zu glauben ich mich fühle.“⁵⁹ Gemeint ist die Schlüsselszene des Stückes (II, 5), in der den *Amphitryon* spielende Jupiter Alkmene davon zu überzeugen versucht, dass es der mächtigste aller Götter selbst war, der sie in Gestalt ihres Ehemannes nachtsüber heimsuchte. In dem zitierten Satz stellt Jupiter sogar das Ausbleiben der Offenbarung der Wahrheit als Strafe dafür in Aussicht, dass Alkmene statt Gottesverehrung sogar beim Beten ihren Mann vergöttere (sie stellt sich dabei *Amphitryons* Gesicht vor). *Amphitryon* versucht vergeblich das Rätsel seiner eigenen Verdopplung zu lösen, seine Identitätskrise wurde nämlich durch göttliche Willkür ausgelöst, so kann sie auch nur durch göttliche Offenbarung beseitigt werden. Die Identitätsproblematik macht zwar einen wichtigen Bestandteil des vielschichtigen Bedeutungspotentials von *New York. New York* aus, doch kann man nur noch eine ironische Rekontextualisierung der mythischen Antwort beobachten, denn nicht einmal die integritätsbildende Kraft lässt sich hier einsetzen, geschweige denn die Integrität selbst.

Obwohl das Rätsel und seine Lösung in fast allen Hypotexten von *New York. New York* eine wichtige Rolle spielen, wurden die von Prometheus geforderten drei Rätsel sicherlich der Handlung von Puccinis Oper entnommen. Geleitet von der Rachgier, die sich aus dem Gedenken an eine von den Tataren geschändete Ahnin nährt, verschließt die blutrünstige Prinzessin Turandot ihr Herz mit drei Rätseln vor ihren Freiern, die sie nach den gescheiterten Versuchen folgerichtig köpfen lässt, bis schließlich Kalaf die scheinbar unlösbare Aufgabe bewältigen kann. In Puccinis *Turandot* sind die Lösung der drei Rätsel und die Enthüllung des Identitätsrätsels untrennbar miteinander verschlungen. Die Lösung des letzten Rätsels soll erst den Namen der Prinzessin, d.h. ihren ultimativen identitätsverbürgenden Faktor ergeben, auch wenn bereits die richtigen Antworten auf die ersten zwei Fragen (Hoffnung und Blut)⁶⁰ viel über ihre Persönlichkeit

⁵⁷ Zur Deutung des zweideutigen Rätsels als Erhellung des fragwürdigen Charakters der Macht überhaupt siehe: Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 83.

⁵⁸ Streeruwitz 1999, S. 71.

⁵⁹ Ebd., S. 71.

⁶⁰ Die Bedeutung von Puccinis *Turandot* geht daher über die einfache Übernahme des Drei-Rätsel-Prinzips weit hinaus, da auch die jeweiligen Lösungen der Rätsel in das intertextuelle Gewebe des Streeruwitzschen Dramas integriert werden; durch die Hoffnung wird die Beziehung zum Pandora-Mythos hergestellt, während das Blut sich wie ein roter Faden durch das

verraten. Aus dem Erkennen des Anderen im Rätsel wird von Kalaf ein wechselseitiges Spiel gemacht, indem er der Prinzessin erlaubt, der Heirat zu entfliehen, wenn sie ihn zu benennen, also seinen Namen, zu erraten vermag. Bei Streeruwitz wird das Rätsel der Identität durch drei einfältige, auf die Alltagsrealität gerichtete Fragen abgelöst. Prometheus' Fragen, die sich auf das Datum, den Brotpreis und die Nationalhymne richten, kann der mitunter in eine Rollenvielfalt zerfallene Sellner allerdings nicht beantworten. So findet er sich wieder auf die Hilfe der Horvath angewiesen:

SELLNER (wieder Burgtheater:) Ah!
 Ich bin gekommen
 Weil Du ein sanftes Mädchen bist, weil ich
 Auf deine Gute, schöne Seele baue.
 Sieh, Mädchen, sieh. Ich habe keine Freunde mehr
 Auf dieser Welt als Dich allein. Einst warst Du mir so gut...
 HORVATH (ungerührt:) Fünftausend
 SELLNER Ich ehre Ihre Handlungen,
 Auch wenn ich sie nicht fasse...⁶¹

Diesmal zitiert Sellner Don Carlos' Flehen an Prinzessin Eboli (IV, 15), von der der Infant vermeint, sie sei sein einzig verliebener Freund, wobei gerade die Frau die Schlüsselrolle in den Machenschaften gegen ihn spielt.⁶² Die Horvath erweist sich als eine vergleichbar falsche Verbündete des dem japanischen Rachechor preisgegebenen Fremdenführers. Durch den Geist der Poesie ist sie nicht zu überzeugen, da für sie allein das Materielle zählt, mit welchem sie von Sellner, in Begleitung von Ebolis Worten, mit welchen sie den Marquis von Posa des bedingungslosen Vertrauens der Königin versichert, schließlich versorgt wird (IV, 21). Sein ganzes Geld muss er loswerden, damit Herr Prometheus' dritter Wunsch in Erfüllung geht und die Horvath zuletzt die Nationalhymne vorträgt, die – im Gegensatz zu Datum und Brotpreis – der Lebensrealität nicht mehr entspricht. Die Klofrau singt nämlich feierlich das Deutschlandlied (bzw. vermutlich nur dessen erste Strophe), dessen hiesige Textform eigentlich lediglich dann als „österreichische“ Nationalhymne galt, als Österreich als Staat nach dem Anschluss an das Deutsche Reich aufhörte selbstständig zu existieren. Dass das Herren-WC der Stadtbahnhaltestelle Burggasse nicht nur durch den Geist der Kaiserzeit, sondern auch durch die Atmosphäre einer anderen Epoche österreichischer Geschichte geprägt wird, ist nicht zu übersehen. Letztere wird neben der Vertonung von Fallerslebens *Das Lied der Deutschen* auch durch Kleists Ode *Germania an ihre Kinder* ins Gedächtnis gerufen, die den gerechtfertigten Einsatz von Gewalt für Landesverteidigung und Heimatschutz verkünden soll und daher von der instrumentalistischen nationalsozialistischen Kulturpolitik

gesamte Stück hindurchzieht.

⁶¹ Streeruwitz 1999, S. 73.

⁶² Es passiert schon zum zweiten Mal, dass Sellner auf das erste Gespräch zwischen Carlos und Eboli (II, 8) zurückgreift. Als er das Datum wissen wollte, entlehnte er der Prinzessin die Worte, mit denen sie dem Kronprinz aufgrund ihrer unerwiderten Liebe Rache schwört (Ebd., S. 72).

hochgeschätzt wurde.⁶³ Das Außerkraftsetzen der Linearität der Zeit macht sich bereits in Szene XIII bemerkbar, wo zwei Maturanten einen dritten mit gymnastischen Übungen, zusammengestellt aus Hitlerposen, quälen und dadurch die Praktiken der Körperzüchtigung im Nationalsozialismus quasi ‚humoristisch‘ rekontextualisieren. Danach verwandeln sie sich im Handumdrehen in 60-Jährige in dem Pissoir. Wie bereits die Beispiele erkennen lassen, wird die diegetische Welt von einer Art mythischer Zeitlosigkeit, „der Wiederkehr des Gleichen“ regiert. Ihre Verkörperung stellt Frau Horvath dar, die sich in ihrem unterirdischen Reich – wer weiß wie lange schon – nur auf ihre Strickerei konzentriert und sich den sie umgebenden Ereignissen wo möglich entzieht. Selbst Streeruwitz hält sie für die Figuration der Zeitlosigkeit, zumal, wenn sie ihre Protagonistin als Trägerin des faschistoid-kleinbürgerlichen Bewusstseins interpretiert:

Eine Mitmache-Frau, die immerwährende Kleinbürgerin. Sie lebt den Faschismus, den es untergründig seit je gegeben hat, in ihrem Untergrund weiter. Doch als Bürgerliche ist sie nicht nur brutal, sondern auch sentimental, steigt ein in die heroische Mutterrolle und füttert den Gequälten zutode – zum Leben.⁶⁴

Als „eine journalistische Ungenauigkeit“⁶⁵ lehnt Nele Hempel die von vielen Kritikern geteilte Meinung ab, dass die Horvath eine der Nornen, der drei germanischen Schicksalsfrauen darstelle. Indes lässt er zu, dass gerade im Hinblick auf die dramaturgische Funktion der strickenden Klofrau die Parallele zu den Moiren, den Gestalten der griechischen Mythologie einleuchtet, welche durch das intertextuelle Bezugssystem des Stückes sogar noch motivierter erscheint als der Verweis auf den germanischen Mythenkreis:

Wie der blutige Faden, der sich rot durch das Theaterstück zieht und so szenenverbindende Wirkung hat, hält die Figur der Horvath [...] die Handlung um das Wiener Herrenpissoir zusammen. Ebenso unbeteiligt wie Nornen und Moiren angesichts des von ihnen gewebten und gesponnenen Schicksals der Menschen bleiben, sitzt Frau Horvath auf ihrem Stuhl und strickt, greift nicht ein, hilft nicht.⁶⁶

Diese Vorstellung erhält eine zusätzliche Bekräftigung durch die willkürlich gesetzte, jedoch pikante Ähnlichkeit zwischen *Klotho* und *Klofrau*, dem Namen der für das Spinnen des Menschenschicksals verantwortlichen Göttin einerseits und der Wesensbestimmung der Horvath andererseits.⁶⁷

⁶³ Siehe hierzu: „CHORDER JAPANER Das Geschehne sei vergessen; / Droben wird ein Richter messen. / Keinem nichtgen Erdengut / Flammt, an diesem Tag, das Blut! [...] Eine Jagdlust, wie wenn Schützen / Auf der Spur dem Wolfe sitzen! / Schlägt ihn tot! Das Weltgericht! / Fragt nach Euren Gründen nicht!“ (Ebd., S. 74.)

⁶⁴ Zit. nach Merschmeier 1990, S. 37.

⁶⁵ Hempel 2001, S. 92.

⁶⁶ Ebd., S. 92.

⁶⁷ Seit Hesiodos sind die Moiren unter den Namen Klotho, Lachesis und Atropos bekannt. Wie die Namen auch zeigen, ist es nur Klotho, die tatsächlich den Lebensfaden spinnt, während Lachesis dessen Länge bemisst und Atropos ihn mit seiner Schere erbarmungslos

In *New York. New York.* nimmt Streeruwitz unverkennbar die Umdeutung des Prometheus-Mythos vor, daher lohnt es sich die Schlusszene zumindest in diesem Rahmen, wenn nicht sogar vor dem Hintergrund einer weiten mythen- und kulturkritischen Perspektive zu untersuchen, welche sich aus der Einschätzung der Geschichte des Titanen als „ein Schicksalsmythos des Abendlandes“⁶⁸ ergibt. Die Erwähnung von Kratos und Bias [sic!] sowie die Hinweise auf den alleine, vor der Welt verschlossen leidenden, Prometheus und das Schlussbild selbst lassen darauf schließen, dass von den zahlreichen Mythenbearbeitungen Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* als der Hypotext dieses Stückes betrachtet werden kann. Während aber in Aischylos' Drama der gefesselte Titan dem Zorn des Zeus, d. h. Erdbeben, Sturm und „Blitz auf Blitz“, erliegt und mitsamt Felsen verschlungen wird,⁶⁹ weil er sich weigert eindeutig zu sagen, wer Zeus vom Thron stürzen wird,⁷⁰ ist es bei Streeruwitz der bereits in den Abgrund gestürzte „offene[], bluttriefende[] Pferdekadaver“⁷¹, der als Prometheus das präsentiert, was das „Blitzlichtgewitter“ verschlingt, bis die Kameras „sich in den Kadaver versenkt haben“⁷². In der Geschichte der Mythenüberlieferung hat sich Aischylos damit hervorgetan, dass er „die Prometheusgestalt ins Licht der Tragödie der Kultur gestellt“⁷³ hat: Er gab den Menschen Hoffnung und außerdem verlieh er ihnen „das Feuer und damit die ganze folgenreiche Fähigkeit zur Erlernung der ‚Technai‘, die Fähigkeit zur Kultur“⁷⁴. Nach Gadamer besteht das Tragische des Mythos darin, dass Prometheus zwar durch diese Tat die ganze Menschheit vor dem Verderben rettet, nur sich selbst vermag er, der den Menschen „die Fähigkeit zur Selbsthilfe“⁷⁵ gab, nicht zu helfen. In *New York. New York.* wird aber die Dekonstruktion des Mythos nicht durch das Aufzeigen dessen vollzogen, dass es die Menschen sind, nicht Zeus, die den Titan unerlöst leiden lassen (im Sinne des Mythos stünde so etwas nämlich nicht in der Macht des Menschen).⁷⁶ Das dekonstruktive Potential der Inszenierung des Titan als ein blutiger, den Kameras hilflos ausgelieferter Pferdekadaver besteht viel mehr darin, dass dadurch das Verhältnis des Menschen zu Prometheus nicht mehr als das Erkennen des eigenen Leidens an der Kultur in der lei-

durchschneidet.

⁶⁸ Gadamer, Hans-Georg: Prometheus und die Tragödie der Kultur. In: Ders.: Gesammelte Werke IX. Tübingen: Mohr Siebeck 1999, S. 150–161, hier S. 151.

⁶⁹ Siehe hierzu Aischylos: *Der gefesselte Prometheus* (1080–1091).

⁷⁰ Vgl. hierzu Droysens Übersetzung: „HERMES Der Vater heißt dich, was du prahlst von einstger Eh, / Und wer vom Thron ihn stürzen würde, kundzutun; / Das alles sollst du sonder Rätsel und Betrug / Bestimmt und einfach sagen. Nicht zwiefachen Weg.“ Aischylos: *Der gefesselte Prometheus* (947–950).

⁷¹ Streeruwitz 1999, S. 75.

⁷² Ebd., S. 75.

⁷³ Gadamer: Prometheus und die Tragödie der Kultur, S. 155.

⁷⁴ Ebd., S. 156.

⁷⁵ Ebd., S. 156.

⁷⁶ Siehe hierzu Nele Hempels Interpretation, die unter dem Einfluss der oben schon zitierten Selbstdeutung der Autorin entstanden sein mag: Hempel 2001, S. 98.

denden Gottheit, sondern als die Befriedigung der unstillbaren Sehnsucht nach skurilem Spektakel aufgezeigt wird.⁷⁷

Das Schlussbild, das wegen Schwierigkeiten seiner szenischen Verwirklichung übriggens aus den meisten Inszenierungen gestrichen wird,⁷⁸ erweitert die Präsentationsmöglichkeiten von Gewalt, die im Mittelpunkt von Streeruwitz' Interesse am Mythos steht. Die Vielzahl der drängelnden Kameras um den Pferdekadaver weist darauf hin, dass die Gewalt als Machterhaltungsinstrument sich gegenwärtig nicht in konkreten Angriffen auf die leibliche Integrität des Menschen erschöpft. Prometheus muss im Medienzeitalter auch die Mediengewalt erleiden.⁷⁹ Außerdem werden in *New York. New York.* weitere Aspekte der Mediengewalt kritisch angesprochen, wie die Gewalttätigkeit von Medieninhalten, deren Präsentationsart und Wirkung auf den Betrachter. Wie sich aus den obigen Ausführungen hoffentlich herausstellt, erhebt das Stück einerseits die Multimedialität zum dramaturgischen Ordnungsprinzip, andererseits wird zweifelsohne das Theater im Fokus seiner medienkritischen Perspektive gehalten. Es mag ja kein Zufall sein, dass das transtextuelle Feld des Stückes, mit wenigen Ausnahmen, aus Dramen besteht, die alle die Auswirkung von Gewalt auf das Individuum thematisieren. In den meisten von ihnen dient Gewalt als Mittel zum Ergreifen und/oder Erhalten von Macht mit der nachdrücklichen Betonung ihrer destruktiven Wirkung auf zwischenmenschliche Beziehungen, deren wohl prägnanteste Manifestation der zurückbleibende Leichenberg in *Richard III.* ist. Unsere Aufmerksamkeit wird jedoch auch auf subtilere Formen von Gewalt gelenkt, wie die spanische Etikette in *Don Carlos*, die auf die strenge Disziplinierung der menschlichen Natur abzielt, oder wie die alltägliche, aber untergründige Gewalt, deren Darstellung durch Ödön von Horváth und andere Autoren des kritischen Volksstücks Eingang in die dramatische Tradition gefunden hat. Es wäre trotzdem ein Trugschluss anzunehmen, dass die Gewaltdarstellung so etwas wie eine gattungsspezifische Eigenschaft der Tragödie sei. Als sprechendes Beispiel dafür, dass die Gewalt sich auch in die Gattungsgeschichte der Komödie eingeschrieben hat,⁸⁰ mag neben dem Hováth'schen Volksstück gerade eben Kleists *Amphitryon* dienen.

Obwohl die von den Griechen über die Klassik bis heute reichende Geschichte der zwei großen dramatischen Gattungen sich als die Geschichte von Gewalt schreiben ließe, bleibt die Darstellung von Gewalt nach wie vor im Rahmen der *bienséance*, d. h. sie

⁷⁷ Zu Prometheus als Produkt der Kunst sowie zur theatralischen Selbstreferenz der Schlusszene vergleiche Schöblier, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Narr 2004, S. 113–114.

⁷⁸ Siehe hierzu Hempel 2001, S. 97.

⁷⁹ Vgl. hierzu Streeruwitz, Marlene: Während der Verwesung: Über den postfaschistischen Prometheus. Programmheft zur Uraufführung von „New York. New York.“. Münchner Kammerspiele, 30. Jan. 1993. Zit. nach Hempel 2001, S. 99.

⁸⁰ Es scheint mir in diesem Zusammenhang allerdings unerlässlich darauf hinzuweisen, dass Streeruwitz bei ihrer Mythosinterpretation von einer liberalen Auffassung von Freiheit und Subjekt ausgeht, die sich womöglich auf den Prometheus-Mythos nicht problemlos anwenden lässt. „Nicht in seiner Freiheit, in seiner Ohnmacht“ so stellt Hans-Thies Lehmann in Bezug auf Aischylos' Prometheus fest, „artikuliert sich zum erstenmal auf der tragischen Bühne das Subjekt.“ Lehmann 1991, S. 85.

erfolgt nach den Normen des bürgerlichen Illusionstheaters. Als Unterschied dazu muss hinzugefügt werden, dass die Tragödie im Interesse der Vermittlung des Dekorums den phänomenologischen Körper zumeist abgeschafft, d.h. im Prinzip durch Semiotisierung dematerialisiert, hat, während die Komödie – zumindest in bestimmten Epochen der europäischen Theatergeschichte – der Leiblichkeit des Menschen Rechnung getragen hat (man denke nur an den skatologischen Humor).⁸¹ Das subversive Potential von *New York. New York.* liegt weniger in der feministischen Mythosdekonstruktion oder in der Entlarvung der latenten gesellschaftlichen Gewalt durch Inszenierung,⁸² als viel mehr in der gewagten Parallele, die zwischen der öffentlichen Bedürfnisanstalt und dem Theater als moralische Anstalt gezogen wird.⁸³ Die partielle Namensgleichheit von Burgtheater und Burggasse ist nicht zu übersehen,⁸⁴ zumal letzteres sich, so Frau Horvath, ebenfalls unter der Aufsicht des Kulturamtes⁸⁵ befindet. Sie wacht genauso über Einhaltung der sittlichen Regeln ihres unterirdischen Reiches wie das Prinzip der *bienséance* über die Repräsentationsordnung des bürgerlichen Illusionstheaters. Wie bereits die Schlusszene erkennen lässt, ist ihre wichtigste Eigenschaft, dass sie nicht zusieht. Ihr ist es vollkommen egal, wer welche Schweinerei veranstaltet (kotzen, Tampon einführen, masturbieren, usw.), Hauptsache, sie kann wegschauen. Die (Pseudo)Anständigkeit des Illusionstheaters erfährt durch die die Aufführungen begleitende regelrechte Empörung zusätzlich eine wirkungsgeschichtliche Bestätigung, wobei in diesem Zusammenhang die Frage nicht ungestellt bleiben darf, ob die jeweilige Inszenierung zusammen mit der Zitathaftigkeit der Figuren und ihrer Repliken auch den Zitatcharakter von Gewalt aufzuzeigen vermochte. In der Regel verschiebt sich das stete Spannungsverhältnis von referentieller und figurativer Lesart des Dramas im Akt der Inszenierung eindeutig ins Referentielle, vor allem aufgrund der Unkenntlichkeit der Zitate aus den nicht-

⁸¹ Siehe hierzu: Greiner 1992, S. 5.

⁸² Siehe hierzu das Selbstverständnis der Autorin: „Beschreibt also eine Frau eine Welt, die besser ist als die, die ist, verstärkt sie damit aktiv die dadurch hergestellte Bewußtlosigkeit der Frau. Verstellt die eigenen Erinnerungen. Löscht die eigene Geschichte aus.“ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 123–124.

⁸³ Das Stück impliziert eigentlich eine noch explizitere Parallele, nämlich die metaphorische Gleichsetzung der abendländischen Kultur mit der Klamuschel. Besonders pikant wird die Geschichte an dem Punkt, wo dem verletzten Chrobath nach dem verhinderten Angriff auf die Klamuschel übel wird und während er sich übergibt, wird er von der Horvath folgendermaßen getöset: „Und da wollen Sie die Klamuscheln zertrümmern. Da sehen Sie, wie man nicht verzichten kann auf sie.“ (Streeruwitz 1999, S. 58.) Der Spur der metaphorischen Übertragung folgend werden wir leicht zu der Annahme verleitet, dass die Gleichsetzung der zwei Elemente von einer Funktionsähnlichkeit motiviert ist – auf gut Deutsch gesagt sind beide zum Kotzen.

⁸⁴ Siehe hierzu Vestli, Elin Nesje: Ein akustisches Setting. Überlegungen zur Dramaturgie von Marlene Streeruwitz. Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 9. 2001. www.inst.at/trans/9Nr/vestli9.htm. [13.11.2008]

⁸⁵ Streeruwitz 1999, S. 29.

sprachlichen Medien.⁸⁶ Diese Versatzstücke der visuellen Medien relativieren zwar die Textualität der literarischen Zitate, trotzdem hat sich die Behauptung, sie seien willkürlich angeordnete sprachliche Einheiten, die ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt worden sind, eindeutig als voreilig erwiesen.⁸⁷ Denn es gibt nämlich einen metadramatischen und metatheatralischen Horizont, vor dessen Hintergrund die Gesamtheit der Textauszüge, Bilder, Geräusche und Melodien in *New York. New York.* als gattungs- und theatergeschichtliche Reflexion lesbar wird.

⁸⁶ Zur Problematik der szenischen Konvertierbarkeit des Nebentextes in *New York. New York.* vergleiche Bayerdörfer, Hans-Peter: Nebentexte, großgeschrieben. Zu Marlene Streeruwitz' Drama *New York. New York.* In: Forum Modernes Theater 21/1 (2006), S. 37–52.

⁸⁷ Siehe z. B.: Poschmann 1997, S. 159.